

STACK  
ANNEX

5

077

779

Ben Jonson's

Römer - Dramen

von

Heinrich Saegelken.

of Californ  
a Regional  
Facility

Bremen.

Buchdruckerei von Wilt. Thebe.  
1880.

Printed in Germany



Ben Jonson's  
Römer - Dramen.

---

Abhandlung  
zur Erlangung der Doctorwürde

bei der

Philosophischen Facultät

der

Universität Jena

eingereicht von

Heinrich Saegelken.

---

Bremen.

Buchdruckerei von Wilh. Theye.

1880.



von Göttingen

1801

Verlag

der Buchhandlung

von

der Buchhandlung

von

der Buchhandlung

von

der Buchhandlung

von

der Buchhandlung

1801

Seitdem Gifford in seinen *Memoirs of Ben Jonson*\*) als Apologet des Dichters aufgetreten ist, hat allmählig die Einseitigkeit in seiner Beurteilung, wie sie sich noch bei A. W. v. Schlegel (Vorlesungen über dramatische Kunst, 13. Vorlesung) zeigt, auch in Deutschland einer ruhigeren, ja wohlwollenden Behandlung Raum machen müssen. In neuester Zeit haben sich namentlich Ulrici (*Shakespeare's dramatische Kunst* I. p. 127 ff., III. 331 ff.) und Freiherr v. Friesen (*Shakespeare-Studien* III. p. 16 ff. und „Ben Jonson. Eine Studie“. *Shakespeare Jahrbuch* X. p. 127 ff.) nach dieser Seite hervorgethan. Namentlich des Letzteren eingehende Studie wird Jonson's Comödien ganz gerecht, während sie an den Römertragödien kurz vorübergeht. Ulrici unterzieht gerade diese einer eingehenden und feinsinnigen Betrachtung; aber ganz erfüllt von dem Shakespeare'schen Schönheitsideale scheint er mir dem Rivalen doch nicht ganz unbefangen entgegenzutreten.

Die richtige Beurteilung möchte sich als mittlere Proportionale zwischen Ulrici's Auffassung und der Taine's (*Hist. de la Litt. Anglaise* 2. édit II. p. 97—162.) ergeben, welche letztere wieder leicht apologetisch gefärbt ist. Und ganz erklärlich! Denn bei den zahlreichen Parallelen, die sich zwischen der französischen Kunststrichtung und der Darstellungsweise Jonson's ziehen lassen, mußte diese den französischen Kritiker anziehen. Auch ist die

\*) Als Einleitung zu *The Works of B. Jonson*.

(Wir citiren nach der Ausgabe von 1873 Routledge.)

Gefahr einer zu wohlwollenden Behandlung hier die geringere, da die Gestalt unseres Dichters stets durch den Coloss Shakespeare herabgedrückt werden wird. \*)

Zur Beurteilung der Dramen Jonson's werden wir kurz dessen Comödien heranziehen, denn mit Unrecht will man zwischen dem Dichter der einen wie der andern Gattung sondern. Hier wie dort blickt überall dieselbe scharf ausgeprägte Individualität hindurch, und das eine Genre wie das andere ist typisch für die ganze reagirende Kunststrichtung Jonson's, reagirend in ihrem Widerspruche gegen die romantische Auffassung Shakespeare's.

\*) Die Arbeiten von Baudissin und Mézières über Jonson habe ich leider nur aus zweiter Hand durch die erwähnten Kritiker kennen lernen.



In genanem Verhältniß zu Jonson's mächtiger äußeren Bildung stand die Kraft seines Verstandes, die auch seinem dichterischen Schaffen ihren Stempel aufdrückt. Aus ihr resultirt die Leichtigkeit, mit der er fremde Individualitäten erfasst und deren innerstes Wesen ergründet. Aber dieses verstandesmäßige Element trübt ihm andererseits den reinen Genuß an der Wirklichkeit, insofern hierdurch eine skeptische Ader in ihm stets neue Nahrung erhält. Sein "fly",\*) sein spiritus familiaris ist ein hämischer Kobold, der ihm an jeder Sonne gleich die Flecken aufweist, und in griliger, selbstquälerischer Laune gefällt sich der Dichter darin, dieselben womöglich zu vergrößern. Mit zersezendem Verstande durchdringt er die Gegenstände: aber für ihn offenbart sich nicht im Kleinsten ein ewiges Gesetz, das auch im Kleinsten durchleuchtet, sondern ihm zeigen sich diese Gesetze, die uns regieren, als willkürliche, oder es sind nur die dämonischen Kräfte des Inneren, die uns treiben. Seine künstlerische wie seine Weltanschauung ist daher im Grunde eine, ich möchte sagen, atomistische, und so erhalten wir auch durch seine Werke keinen harmonischen Eindruck.

Allerdings stellt ja auch der Humorist die Endlichkeit in Contrast zur göttlichen Idee, aber er zeigt jene als erhellte und beseelt von dieser, während der Satiriker diese nur hinstellt, damit auf ihrem leuchtenden Hintergrunde die Realität sich um so dunkler abhebt. Wenn er lacht, ist es kein „Lächeln unter Thränen“, sondern ein recht sardonisches Lachen. Geflissentlich wird er alle

---

\*) Fly = familiar spirit. cf. Aech. 1,1: A ryffling fly, none of your great familiars.

Schatten an den realen Gegenständen hervorsuchen und mit seiner Skepsis unsere Illusionen zerstören wollen, sodaß der Eindruck, den er hervorruft, ein trostloser ist, wenn er uns nicht als Contrast das Ideal als realisirt oder doch realisirbar hinstellt. Dieses Letztere vermeidet Jonson, und so erkaltet seine Skepsis und seine Satire, um so mehr, als der Verstand bei ihm argwöhnisch den Aufflug der Phantasie lähmt, sodaß wir selten deren erwärmenden Hauch spüren.

So wäre Jonson kein Humorist, er, der sich mit Vorliebe the „Humorous Poet“ nennt? den der Gegner (Deffer) unter diesem Namen verspottet? Auf Schritt und Tritt begegnet uns das Wort humour, Jonson läßt selbst die niedrigsten Personen, (so Cob in Ev. Man in his H.), mit dem Worte spielen. Sehen wir, wie der Dichter den Begriff „humour“ faßt.

Im Prolog zu Every Man out of his Humour, worin Jonson in der Figur des Asper gewissermaßen sein dichterisches Credo ablegt, spricht er sich tadelnd über den Mißbrauch des Wortes humour aus und definirt es folgendermaßen:

... in every human body  
The choler, melancholy, phlegm, and blood  
By reason that they flow continually . . .  
. . . Receive the name of humours. Now thus far  
It may, by metaphor, apply itself  
Unto the general disposition:  
As when some one peculiar quality  
Doth so possess a man, that it doth draw  
All his affects, his spirits and his powers,  
In their confluxions, all to run one way,  
This may be truly said to be a humour.  
(Gifford p. 31.)

Hiernach läßt sich der Begriff des Wortes bei Jonson leicht präcisiren: humour bezeichnet bei ihm das einseitige Hervortreten einer Eigenschaft, die dem Träger derselben ihren eigenthümlichen Stempel aufdrückt, daher oft, so im Prolog zu „The Alchemist“, humours geradezu mit manners identificirt werden.

In der oben angeführten Definition liegt aber auch die Quintessenz von unsers Dichters künstlerischem Ideal.



Die Charaktere erhalten nach ihm das Gepräge ihrer hervorstechenden Eigenschaft. Diese, aber nur diese und immer diese, ist zu vollständiger Erscheinung zu bringen. Die minutiösesten Details werden angewandt, um den einseitigen Eindruck zu verstärken. Die Charaktere vergessen sich niemals: sie gönnen sich keine Ruhepause, in der sie sich einmal in ihrer nackten Menschheit zeigten. Wenn bei Shakespeare, und darin zeigt sich eben die Meisterschaft seiner Charakteristik — selbst die schroffsten Individualitäten sich für Augenblicke zu vergessen und sich manchmal wie im Negligé zu zeigen scheinen\*), so ist das bei Ben Jonson niemals der Fall. Und zwar nicht aus klassischen Vorurtheilen heraus oder gar aus Brüderliebe — denn die Mordthaten (man denke nur an Bartholomew Fair) sind von Jonson mit rückhaltloser Derbheit geschildert, vielmehr würde der Dichter glauben hierdurch den Eindruck abzuschwächen. So scheinen seine Charaktere auf keinen Augenblick die Bühne zu verlassen: es ist, als fühlten sie sich immer beobachtet und blieben in einer beständigen „Pose“. Doch nicht so, als ob sie über ihren Zustand reflektirten und sich über denselben stellen könnten, wodurch sie zu wirklich humoristischen Figuren würden. Vielmehr folgen sie blind einem dämonischen Triebe, der sie wie Dante's bufera infernal willenlos umherwirbelt. Die Willensfreiheit scheint auf Null reducirt.

Hierdurch wird nun allerdings die Darstellung der Leidenschaft bis zu erschreckender Naturwahrheit ermöglicht; aber die Gefahr liegt nahe, daß die satirische Zeichnung bei dieser Ueberladung in die Caricatur umschlägt. Der Dichter kann sich nicht genug thun, er glaubt den humour wie in voller Naturwahrheit gezeichnet zu haben. So wird Detail auf Detail gehäuft: die feinsten Umrisse werden noch gespalten; wie mit dem Secirmesser soll jede Nervenfasern, jedes Herzensfältchen bloßgelegt werden. Hierdurch wie durch die theilweise Negation der Selbstbestimmung läuft die Aktion Gefahr sich in rein mechanische umzusetzen. Diesem Eindrucke wehren nun die gewaltigen Ausbrüche der Leidenschaft, die eben das Dämonische derselben offenbaren. Man denke nur an die Ergüsse Epicure Mammon's (Alch. 2,1. 4,1) Volpone's

\*) cf. Taine II. p. 193 ff.

(Fox 3,5 „Nay fly me not etc.“) oder der Verschworenen in Catiline (1,1: „O the days of Sylla's sway“ etc.) u. a. Indessen auch in diesen Ergüssen werden wir mit Details überschüttet, die ein und derselben Quelle entspringen: die Einseitigkeit herrscht auch hier vor, und über der Fülle des Materials geht leicht die Einheit des Eindrucks verloren.

In der Ausführung stellt es sich nun so, daß der humour allerdings die eine Leidenschaft zur Darstellung bringt, in der sich das charakteristische Wesen des Individuums offenbart. Dabei bleibt Raum für viele detaillirten Züge. Verriethen dieselben rein menschliche Eigenschaften, die uns die Figuren nahe rückten, so wäre die Gefahr der Einseitigkeit trotz des kräftigen Betonens des Grundzuges beseitigt. In den älteren Comödien finden sich jene noch: die Eifersucht in Ritely (Ever. M. in his Humour) hat einen tragischen Beigeschmack, der die Figur bedeutsam hebt; selbst Bobadil mit seinem „sure I was struck with a planet thence“ (ib. 4,5) ironisirt sich leise selbst; Volpone, als echter Venetianer, gewinnt durch ein gewisses künstlerisches Interesse, das er verräth. Allmählig verschwinden aber die rein-menschlichen Züge immer mehr, das Individuelle verflüchtigt sich: das Schematische, Typische, bleibt zurück. Verstärkt wird sein Eindruck noch durch die Benennung, die den Leuten meist wie eine Etiquette angeklebt wird, so Sordido, Fallace, Deliro (Ev. Man out of h. H.); Morose (The Silent Woman); Epicure Mammon, Subtle, Face (Alchemist) u.

Vor Allen liegt der Hauptfehler der Charakteristik darin, daß uns die Individualitäten als fertige vorgeführt werden. Die Charaktere bei Jonson entfalten sich selten unter dem Drucke der Verhältnisse, im Ringen mit denselben — es liegt in ihnen keine Entwicklung, überall tritt uns das Gewordene entgegen. Die fertige Erscheinung läßt allerdings alle möglichen Variationen zu, aber es ist immer dasselbe Motiv, das bis zur Ermüdung wiederklingt. Hier giebt es keinerlei Bedenken, keine Gewissensbisse; die Leute folgen willenlos dem elementaren Drange der Leidenschaft. Daher kann sich das Laster und die Thorheit auch nicht in der Entwicklung selbst vernichten. Die Verkehrtheit offenbart sich nicht in komischer Weise in den Situationen, die sie herbeiführt, sondern in der Art, wie man ihr mitspielt: sie ist nicht an sich komisch,



sondern nur in der Anschauung Anderer. Auch das Laster zerstört sich selten in tragischer Weise wie im Volpone, wo der Held, von seinen Erfolgen berauscht, übermüthig den eigenen Sturz heraufbeschwört; zum Theil geht es sogar, wie im Alchimisten, frei aus, vorausgesetzt, daß es mit der nöthigen Klugheit gepaart ist. Denn hierin liegt der Kern der Sache: im Grunde spielen sich die Stücke nicht in der Sphäre der sittlichen Empfindung, sondern in der des Verstandes ab. Wer feck und frech auftritt, erhält von den „Lovemits“ den Generalpardon (so Brainworm und Face im Alchemist), Surly dagegen (ib.) verscherzt durch seine ehrbaren Bedenken die reiche Heirath. In dieser kalten Verstandesluft wird dem Zuschauer das Athmen manchmal schwer. Gefühlsrohheiten verletzen uns, wie sie nur erklärlich sind, wo der Kopf, nicht das Herz den Ausschlag giebt. Es sind dieses Züge, die wie viele andere an Molière's Darstellungsweise erinnern.

Der Dichter offenbart uns keine höhere Gerechtigkeit; er steht nicht im Dienste einer sittlichen Idee, wonach jeder Verstoß gegen das Sittengesetz sich selbst richtet, wonach jede mächtige Individualität in die Rechte Anderer übergreifen und dadurch schuldig werden muß — für Jonson giebt es nur die Wahl, Hammer oder Ambos zu sein. Die Kraft des Verstandes tritt damit an Stelle des Sittengesetzes. Es spricht sich hierin eben der crasseste Realismus aus.

Aber dieser führt für die Composition des Stückes, also auch nach der formellen Seite hin, schwerwiegende Nachtheile herbei. Als echter Realist steht der Dichter nicht über, sondern inmitten der Gegenstände. Demnach ist ihm jeder gleichmäßig interessant: jede Person vertritt gleichmäßig ihren humour und will diesen zu voller Darstellung bringen. So kommt es, daß die Figuren einander förmlich drängen und um Licht und Athem ringen, daß Nebenhandlungen unvermittelt neben der Haupthandlung herlaufen (Volpone). Es fehlt eben der Mittelpunkt, sei es der Idee oder der Handlung, um den die einzelnen Personen gravitiren: sie werden uns wie im Kaleidoskop vorgeführt: kein inneres Band verknüpft sie unter sich. Wir sagten, auch der Mittelpunkt der Handlung fehle. Natürlich, denn diese tritt der Darstellung der humours gegenüber zurück. Jeder humour bildet eine kleine Welt



für sich, die in sich völlig abgeschlossen ist und nie die Außenwelt reflektirt; er bleibt unberührt von der Handlung und will nur sich ausleben (wenn auch nicht in genetischer Entwicklung), und so muß die Handlung der Zeichnung der Charaktere gegenüber zurücktreten. Die Charaktere reiben sich zwar gegenseitig, aber nicht nach einem inneren Gesetz, nach dem die Gegensätze auf einander stoßen müssen, sondern kraft des krasen Egoismus, den Jeder repräsentirt. Hieraus entspringt die Handlung nicht als nothwendige, sondern als willkürliche: daher sie denn oft genug abspringt und den inneren Zusammenhang vermissen läßt. Darunter leidet die Oekonomie der Stücke schmerzlich. Man denke nur an „Volpone“. So amüßant das Auftreten des Helden als mountebank ist, so unerträglich lang ist die Episode ausgesponnen: Sir Politick Would-be und Fran, die einen beträchtlichen Raum im Stücke einnehmen, sind nur ganz dürftig zur Haupthandlung in Beziehung gesetzt. In ähnlicher Weise fällt auch Jonson's erstes Lustspiel *Every Man in his Humour* auseinander. Allerdings liegen hier die Elemente zu einer Vertiefung der Handlung in Ritsch's Charakter vor, nur werden sie vom Beiwerk überwuchert. Mit dem scharfen Blick des Bühnentechnikers hat Garrick diese Person herausgegriffen und in seiner Bearbeitung \*) durch rücksichtsloses Einschneiden in das Licht gerückt. Auf diese Weise ist dann ein Hintergrund gebildet, vor dem sich die Handlung abspielt. In späteren Stücken liegt wieder die Gefahr der Zersplitterung nahe. Jonson ist eben zu ängstlich und kleinlich in der Composition. Daneben vergleiche man nur die geniale Nachlässigkeit, mit der Shakespeare meistens das Beiwerk behandelt, wie er hier nur skizzirt, um das volle Licht auf die Hauptpersonen zu concentriren. Jonson dagegen gleicht einem Künstler, der die Staffage mit tiftelnder Sorgfalt in den feinsten Pinselstrichen behandelt, sodaß das Auge nach allen Seiten abgezogen wird.

So macht die ganze Darstellungsweise des Dichters den Eindruck des Gefünstelten und Reflektirten, es ist in seinem Schaffen nichts Unbewußtes. Die Phantasie wird durch den Verstand kräftig gezügelt und wird nie den Versuch machen mit dem Dichter durch-

\*) Gedruckt London 1776.

zugehen. Die künstlerischen Principien, die Jonson den Alten entlehnt hat — und zwar leider Seneca und der neueren Comödie statt dem Sophocles und Aristophanes — behält er unverrückt im Auge, und die Regellosigkeit der bisherigen romantischen Stücke konnte ihn nur in seinen klassischen Idealen bestärken. So übt der Dichter früh Selbstbeherrschung und wacht eifersüchtig über jeder Regung der Phantasie. Und eben dieses Verstandesmäßige in seinen Schöpfungen wirkt ernüchternd, wir vermessen den freieren Aufschwung.

Andererseits läßt sich nicht leugnen, daß aus dieser kühlen Reflexion seinen eigenen Figuren gegenüber eine gewisse Objectivität entspringt; er wird sich nie in seine eigenen Schöpfungen verlieben, wie der naive Dichter. Und eben durch diese Zurückhaltung gewinnt seine Satire an einschneidender Schärfe. Jonson verläßt eigentlich nie ganz die Bühne: sein Chor soll noch den unmittelbaren Contact mit dem Zuschauer herstellen — aber doch fühlen wir nie, etwa in einem humoristischen Zuge, des Dichters Herz durchschlagen. Er bleibt Satiriker. Aber selbst, wo er die satirische Geißel schwingt, geschieht es nicht in jenem edlen Zorne, der die Unreinen aus dem Heiligthum treibt: er stellt das Laster unter dem Gesichtspunkte des Lächerlichen, nicht vom sittlichen Standpunkte aus, bloß. Wo es sich hütet, dem Fluche der Lächerlichkeit zu verfallen, wird es kühl constatirt. Das Laster hat bei ihm kein Temperament, es handelt nicht im Rausche des Augenblickes, sondern mit einer gewissen Reflexion, die es leicht zur Carrikatur herabwürdigt.

Manchmal mag allerdings diese Darstellung am Plage sein, manchmal die künstlerische Uebertreibung noch real erscheinen. Wo die menschlichen Laster in monstruöser Gestalt erscheinen, wo die Regungen des Herzens vom Sinnenfikel und Eigennutz erstickt sind, wo der Humorist sich trauernd abwendet, da herrscht diese Art der Satire unumschränkt und wie ein Blitz kann sie den grausen Abgrund beleuchten. Solche Verderbniß herrschte im kaiserlichen Rom, wie im politischen Leben der italienischen Renaissance, das bezeugen Jurenal's Satiren und Machiavelli's Fürst. Naturgemäß fühlte sich Jonson bei seiner reichen satirischen Ader zu solchen Stoffen hingezogen. Die Frucht seiner Studien



sind *Volpone* und die *Römer-Dramen*". Die Comödie fand denn auch trotz der handgreiflichsten Fehler verdienten Beifall. Es ist ein treues und anschauliches Bild des alten Venedig: diese Verquickung genialer Lächerlichkeit und dämonischer Verruchtheit charakterisiren die üppige Stadt, wo sich die feinste Cultur des Geistes einem perfiden und willkürlichen Regimente vermählte.

Der „*Römerdramen*“ sind zwei:

Sejanus his Fall 1603.

Catiline his Conspiracy 1611.

Dazu haben wir noch ein kurzes Fragment der unbeeendeten Tragödie „*Mortimer his Fall*“.

Von Ben Jonson's älteren Tragödien ist uns Nichts erhalten. Daß er deren schon früher verfaßt hatte, beweist einmal *Mere's* Zeugniß in *Palladis Tamia*, der ihn als vorzüglichen Tragiker preist. Sodann giebt *Malone* in den *Additions* zu seinem *Historial Account of the English Stage* p. 327 ff. einige interessante Notizen über Jonson, woraus sich ergibt, daß dieser mit *Th. Decker* und *H. Chettle* gemeinsam ein Stück verfaßte (1599) *Robart the second king of Scottes tragedie*. Gleich darauf wird *the scottes tragedie* erwähnt; jedenfalls das gleiche Stück. Sodann hören wir, daß er *Zusätze* (*adycions*) zu *Jeronymo* schrieb (i. e. *the Spanish Tragedy*), und im nächsten Jahre (1602) gar einen *Richard Crookback* nach *Shakespeare's Richard III.* verfaßte.

Wir dürfen wohl annehmen, daß Jonson in diesen Stücken der herrschenden romantischen Richtung seinen Tribut zu zahlen hatte, ehe er sich das classische Ideal steckte. Seine Bearbeitung des *Jeronymo* scheint dafür zu sprechen. Später allerdings (1614), in der *Induction* zu *Bartholomew Fair* äußert sich unser Dichter wie folgt: *He that will swear, Jeronimo or Andronicus, are the best plays yet, shall pass unaccepted at here, as a man whose judgment shows it is constant, and has stood still these five-and-twenty or thirty years.*

(Gifford p. 306.)



Was Jonson zur Tragödie trieb, mag einmal das Bestreben gewesen sein, den Auswüchsen der romantischen Richtung gegenüber Muster der classischen Schule hinzustellen, andererseits vielleicht auch der Verdruß, den er an seinen Lustspielen erlebte. Wenigstens äußert er sich im Epiloge zu *The Poetaster* (1601) wie folgt:

And since the Comic Muse

Has proved so ominous to me, I will try

If *Tragedy* have a more kind aspect,

Her favours in my next I will pursue . . . .

Das Schicksal der beiden Dramen ist bekannt: Jonson spricht sich in den betreffenden Widmungen deutlich genug darüber aus. Ob die Späteren das Urteil der Zeitgenossen theilten, ist mehr als fraglich. Malone bemerkt zwar p. 187: no less than three plays (*Sejanus*, *Catiline* und *The New Inn*) of his rival, Ben Jonson, appear to have been deservedly damned; in einer Anmerkung führt er nach Drummond aus, daß auch *The Silent Woman* bespöttelt wurde. Aber später scheint Jonson zu Ehren gekommen zu sein: wir finden Aufführungen von *the Magnetic Lady* aus dem Jahre 1632 (Malone p. 291), *the Silent Woman* 1635 (Malone p. 298). Später, in der Red Bull-Truppe unter der Leitung von Killigrew, gehört letzteres Stück zu den stock-plays (Malone p. 338); es wird aufgeführt November 1660, im December 1661 haben wir dann *the Alchemist* und *Bartholomew Fair* (Malone p. 339/40).

p. 355 wird gelegentlich aus dem Jahre 1673 citirt „a play called *Catiline's Conspiracy*, wherein there was wanting a great number of senators“, jedenfalls doch unser Stück; wenngleich ein Stück *Catiline's Conspiracy* von R. Wilson und H. Chettle bei Malone p. 385 als gegeben im August 1598 erwähnt wird. Im gleichen Monate wird citirt *Hot anger soon cold* von Chettle, H. Porter und — Benjamin Jonson. Wahrscheinlich ist Letzterer durch die früheren Bearbeiter auf den *Catiline*-Stoff hingewiesen worden, wie auch möglicherweise *Tiberius Claudius Neroe*, his *Tragedie* (1598) von einem Anonymus\*) die Reime zu „*Sejan*“ enthalten haben mag.

\*) citirt in *Theatrical Records*, or, *An Account of English Dramatic Authors etc.* London, Dodsley 1756.

Sch würde kaum erwähnt haben, daß Jonson möglicherweise hierdurch den Anstoß zu seinen Tragödien erhielt, wenn man nicht behauptet hätte, daß er die Römerdramen geschrieben habe in bewußtem Gegensatz zu der Shakespear'schen freieren Art, die antiken Stoffe zu behandeln. Jonson's giftige Angriffe auf seinen Rivalen waren eine Zeit lang *fable convenue*, überall witterte man böshafte Aufspielungen auf Vexteren. In neuerer Zeit hat namentlich Freiherr v. Griesen in maßvoller Weise diese Angriffe zu entkräften versucht, und wo sie wirklich vorhanden, auf den Antagonismus zurückgeführt, der bei dem scharf ausgesprochenen Gegensatz der beiden Rivalen nur zu erklärlich ist. Die Spitze von Jonson's Satire kehrt sich in ihrer Schärfe gegen die älteren Muster der romantischen Richtung. Der Angriff im Prologe zum *Alchemist* z. B. gegen *These men who always seek to do more than enough* zielt, wie seine Wiederholung in den *Discoveries* (Gifford p. 748) unter directer Namensnennung beweist, auf die „*Tamerlanes and Tamer-chams of the late age*“. Und wenn Jonson's reagirende Thätigkeit sich gegen die frühere Behandlung antiker Stoffe richtet, so zielt sie zweifellos auf solche wie *The Wounds of Civil War*, *Appius and Virginia* etc.

Diesen Verballhornisirungen der Antike gegenüber greift Jonson zu den Originalen zurück, sowohl um den Stoff zu sammeln, als auch, um daraus seine dramatischen Principien abzuleiten. Er sucht hierbei nun eine gewisse Selbstständigkeit zu wahren, vgl. *Every Man out of his Humour*, Prolog, und in den *Discoveries* die Artifel *Non nimium credendum antiquitati* p. 742, und *Sophocles* p. 763. Hier heißt es treffend: *I am not of the opinion to conclude a poet's liberty within the narrow limits of laws which either the grammarians or philosophers prescribe.* Er wahrt sich gegen die Beschränkung der Zeit auf 24 Stunden. Aber in der Praxis wagt er doch kaum der Form nach einschneidende Veränderungen; er scheut sich vor Allem den Chor aufzugeben. Im „*Sejan*“, wo er es wagt, entschuldigt er sich deshalb ausdrücklich; in the *Fall of Mortimer* hat er, wie das Argument beweist, ihn einführen wollen. Thatsächlich findet sich der Chor in *Catiline*, um hier auf das Schlagendste seine Unverträglichkeit mit dem modernen Schauspiel zu erweisen. Die



Chorstrophen sind bloße Tiraden, die oberflächlich dem Stücke angeklebt sind. —

Auf welchem Wege Jonson zu seiner genauen Kenntniß der alten Autoren gelangt ist, wird uns immer ein Räthsel bleiben. Thatsächlich ergiebt sich bei ihm eine innige Vertrautheit mit ihren Schriften. Für die volle Beherrschung der Antike spricht seine Uebersetzung von Horazens *Ars poetica*, in deren Anmerkungen, die leider vernichtet sind, er seine dichterischen Theorien niedergelegt hatte. Dafür sprechen die zahlreichen antiken Reminiscenzen, von denen vor Allem seine Dramen wimmeln, so unverständlich sie auch seinem Publikum bleiben mochten. Den Grad seiner Abhängigkeit von der Antike giebt am Besten sein „Poetaster“ an; wir finden hier eine Scene (3,1), die eine bloße Wiedergabe einer horazischen Satire ist (*Ipsum forte via sacra etc.*). Bei Gelegenheit seines Catiline werden wir auf die wörtlichen Entlehnungen aus Sallust zurückkommen; vorbemerkt sei nur, daß er den Cicero so ziemlich seine ganze erste catilinarische Rede halten läßt. Von einer geradezu lächerlichen Pedanterie zeugen die zahlreichen Belegstellen aus den Classikern, womit er seinen Sejanus im Drucke ausgestattet hat.

Indessen so wenig ihm bei solchem Vorgehen dieser Vorwurf der Pedanterie erspart werden kann, so frei schaltet Jonson im Einzelnen mit dem überkommenen Material. Antike Reminiscenzen sind überaus zahlreich; aber meistens sind sie wohl angebracht und ungezwungen herbeigeführt. Sie fließen ihm spontan zu: ein Ton wird angeschlagen: eine alte Melodie fällt ihm ganz natürlich ein. Vor Allem haftet Jonson's Kenntniß der Antike nicht an der Oberfläche, sondern überrascht uns geradezu durch ihre Intensität. Er hat sich vollständig in die Schriftsteller eingelebt: er sieht mit ihren Augen und schreibt mit ihrem Griffel. So geben sie ihm den Vokalton glücklich an. „Sejanus“ hat wirklich einen Zug von dem melancholischen, ja galligen taciteischen Temperament; der gänzliche Mangel an sittlichen Voraussetzungen, wie er für das „high life“ im catilinarischen Rom charakteristisch ist, wird von Jonson nach Sallust äußerst anschaulich dargestellt. Und wenn Shakespeare von einem scharfsinnigen Kritiker \*) höchlichst belobt

\*) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien S. 501.



wird, weil er sich in seinem „Coriolan“ auf Plutarch's Biographie als Quelle beschränkte, so dürfen wir dieselbe diskrete, ja ängstliche Behandlung des Stoffes auch zu Jonson's Gunsten geltend machen.

Im Sejanus zeigt sich wieder die Art der Composition, die uns bei unserem Dichter geläufig ist. Der Hintergrund ist weit ausgespannt; die dunkle Grundfarbe überall gleichmäßig gehalten; die Figuren heben sich nur halb heraus. Hier kann nun diese Art der künstlerischen Behandlung zulässig erscheinen. Es kommt zunächst bei diesem Gemälde auf die Perspective an; diese ist das Bleibende, mag die Figurenstaffage verschwinden. Eben hierdurch charakterisirt sich eine Zeit, die keine scharfen Individualitäten mehr ausprägt und nur, gewissermaßen als Symbol für die allgemeine Verflachung und Jämmerlichkeit, solche Virtuosen menschlicher Verwuchtheit wie den Tiberius hinstellt. Es lastet über unserem Stücke wirklich jene elektrische Hofatmosphäre, die den Athem beklemmt und jeden Augenblick die Wuth der elementaren Gewalten zu entfesseln droht. Hier redet nur die Schmeichelei frech und laut: die ehrlichen Leute tuscheln ängstlich unter einander.

Insofern giebt gleich die erste Scene in „Sejanus“ die Grundstimmung trefflich an: es ist eine Duvertüre, die mit Sordinen gespielt wird.

Die wenigen vornehmen Römer, die ihre Selbstständigkeit gewahrt haben und sich nicht der Tyrannei beugen, treffen, voll der düstersten Besorgnisse, zusammen. Das ruere in servitium ist Losung: Consuln, Prätores und Senatoren wetteifern in hündischer Schmeichelei dem Tiber und seinem Günstling gegenüber. Und nur um so frecher und cynischer tritt deren Verwuchtheit auf: keine Skrupeln binden sie noch, wovor sollten auch die beben, die, wie es später (2,2) heißt:

durst strike

At so exampleless and unblamed a life

As that of the renown'd Germanicus.

Mit diesem schied der letzte Römer hin; die Erinnerung an ihn erhellt noch einmal, wehmüthig wie das Abendroth, den Himmel Roms, der bald sich in die düstersten Schatten kleiden soll; tief bedenklich, wie Roms Leichensang, klingt die Klage um ihn. Sejan tritt auf, Tiber's böser Genius, und gleich jachzt ihm der

Palastpöbel zu und neigt sich in widerlicher Schmeichelei. Auf diesen Ton ist nun das Stück gestimmt, und zu einer höllischen Comödie klingen jetzt drinnen im Palaste Ehebruch, Verrath und Mord ineinander, während draußen ein schmachvolles Fragenspiel mit der Gerechtigkeit getrieben wird. Denn widerlich geschminkt tritt die Vüberei auf, das Meisterstück besteht darin, „cut men's throats with whisperings.“ Und mit dem Erfolge wächst die Zuversicht; indem Sejan Tiber's Argwohn stets neue Nahrung giebt, ja ihn gegen sein eigenes Haus kehrt, läßt er ihn alle Hindernisse für den Günstling wegräumen. Schon zielt Dieser auf den Thron. Aber der Cäsar wird argwöhnisch: das Werkzeug Sejan ist abgenutzt; man könnte ihn jetzt dem Murren des Volkes opfern. Doch er durchschaut den Meister:

Dull, heavy Cæsar!

Wouldst thou tell me, thy favours were made crimes  
And that my fortunes were esteem'd thy faults;  
That thou for me were hated, and not think  
I would with winged haste prevent that change,  
When thou might'st win all to thyself again  
By forfeiture of me . . . . (Act. 3,2)

und denkt genau so den Kaiser zu opfern:

Work then my art, on Cæsar's fears, as they  
On those they fear, till all my lets be clear'd,  
And he in ruins of his house, and hate  
Of all his subjects, bury his own state;  
When with my powers and safety, I will rise  
By making him the public sacrifice. (2,2.)

Aber die Beiden begegnen sich nicht im offenen Kampfe, Beide suchen einander heimlich das Netz des Verrathes überzuwerfen, mit dem bislang ein jeder Fang geglückt. Aber es ist ein ungleiches Spiel zwischen Meister und Schüler: unmerklich leitet Tiber den Anschlag ein. Und wenn er zuschlägt, so ist es unter Liebfosungen, unter dem Vorwande das Opfer zu erhöhen. Der Senat wird zum Apollotempel entboten, um Sejan die tribunische Gewalt zu übertragen. Dieser läßt sich fördern und geht in die Falle. In tragischer Verblendung glaubt er das Ziel seines Ehr-

geizes erreicht zu haben und „Partner der Welt“ zu werden. Cäsar wartet den Erfolg fern in Caprea ab, „bogged in his filthy sins.“ So fällt das volle Sonnenlicht auf den Favoriten, um dessen Günst der ganze Senat jetzt buhlt. Des Cäsar Botschaft wird verlesen: ein Cabinetsstück tiberischer Diplomatie. Fein wird der Senat erst sondirt; sollte Sejan's Partei sich zu stark erweisen, so kann leicht Alles zum Guten gewandt werden. Chameleonartig schillert der Brief, und jeder Eindruck spiegelt sich in den Gesichtern dieses Senates trenlich ab. Schon vorher hat des Cäsar Schaukelspiel die Gemüther ängstlich gespannt: mit einer Todtenstille wird die Botschaft entgegengenommen, ängstlich jedes Wort erwogen, ehe man seinen Sinn aufzufassen wagt. Zuerst gleichgültige Phrasen, die allmählig dunkler werden, bis eine versteckte Drohung gegen Sejan hervorblitz. Immer bänglicher wird die Stimmung: die Drohung wird direkt — da plötzlich ist Alles gut gemacht. „O he has restored all!“ Man schöpft Athem. Und wieder die krausen Phrasen, wieder Drohungen! Jetzt schwirrt ein Pfeil, er trifft zuerst die Spießgesellen Sejan's, wieder einer, jetzt trifft er hell klingend gar den „Coloß“. Eine förmliche Anklage? Die Senatoren wechseln ihre Plätze: Sejan bleibt allein, halb ohnmächtig lehnt er sich an seinen Sessel. „Aller seiner Aemter entsezt!?“ Die Verzweiflung leiht ihm Athem: „Lezt nicht weiter . . . Der Brief, er ist gefälscht!“ Da tritt die Wache auf, seine Verhaftung wird anbefohlen; sein Todfeind Macro stürzt herein und reißt ihn höhrend vom Sessel herunter. Unter dem Jubel des Senates, der seinen Götzen in Trümmer geschlagen sieht, wird Sejan zum Tode abgeführt. „Liberty, liberty, liberty! . . . And praise to Macro that hath saved Rome!“

Man kann sich denken, daß diese Scene bei guter Aufführung einen großen Eindruck hervorrufen mag; die Steigerung in den Gefühlen ist fein beobachtet, mit feiner Ironie läßt der Dichter seine Figuren das ganze Register der Empfindungen von quälendster Angst und Verlegenheit bis zur teuflischen Schadenfreude durchlaufen. Dabei contrastirt dieser Sturm der Gefühle wirksam mit dem monotonen Verlesen des Briefes, der tropfenweise sein Gift anspricht.

Leider hat Jonson sein Stück nicht mit dieser Scene be-



schlossen. Es folgt eine Art Epilog, eine Botenrede im alten Stil. Unser Interesse, das den höchsten Grad erreicht hatte, fällt reißend schnell, und statt in vollen Accorden, klingt die Tragödie recht matt aus. Zwar hat der Dichter uns noch ein Ragout von Schauer scenen vorgesetzt, aber der überreizte Sinn verschmäh't die ekle Kost.

Derselbe schwere Fehler, daß der Dramatiker den rechten Augenblick, um die Scene zu schließen, verpaßt, verletzt uns auch in der ersten Scene dritten Actes. Silius hat sich mannhaft selbst entleibt, um sich Tiber's Verfolgungen zu entziehen. Diese That müßte selbst auf des Cäsar verstocktes Gemüth wie ein Gottesgericht wirken, das seines irdischen Wüthens spottet. Statt dessen folgt eine lange, äußerst gelehrte und überflüssige Rede Cordus', die wie mit Tinte des Silius Blut hinwegspült. Der Culminationspunkt ist längst überschritten, der Rest fällt kläglich ab.

Solche Fehler mögen den Mißerfolg des Stückes bei der ersten Aufführung erklären. Bei dieser war es nicht ganz von Jonson's Hand; nach der damals üblichen Sitte hatte ein Mitarbeiter daran geholfen. Man hat behauptet, Shakespeare habe seine Hilfe geliehen (Schlegel\*) z. B. führt es an) und aus dieser Thatsache neue Anschuldigungen gegen seinen Rivalen abgeleitet. Indessen ist diese Vermuthung rein aus der Luft gegriffen, vielmehr könnte man seinem Mitarbeiter die Schuld des Mißerfolges zuschieben, denn in der zweiten Bearbeitung, die nur von Jonson herrührt, fand das Stück großen Beifall und hielt sich bis zur Restauration (s. Gifford Einl. p. 21, Anm.). —

Die oben berührten Fehler im Einzelnen treten einem fundamentalen gegenüber zurück. Die Charakterzeichnung bei der Hauptfigur befriedigt wenig. Der Aufbau der Tragödie in größeren Umrissen ist recht geschickt: namentlich die ersten Actschlüsse wirksam, der Schwerpunkt des Stückes richtig gelegt, und so bleibt auch trotz der lästigen Tiraden, die wir oben tadelten, das Interesse bis zuletzt rege. Indessen findet man keine Spur einer Entwicklung in Sejan's Charakter. Er tritt uns als fertiger Bösewicht entgegen, ein lasterhafter Hölbling ohne irgend eine großartigere

\*) Vorlesung über dr. R. III. p. 277 und 274.

Regung, kein souveräner Mensch wie Richard III. Er erhebt sich nur dadurch über das Niveau der Andern, daß dieses unter das Gewöhnliche hinabgedrückt wird, daß die Andern so gar jämmerlich sind: er repräsentirt nur am crassesten das allgemeine Verkommensein. Der historische Sejan muß immerhin eine überlegene Natur gewesen sein, sonst könnten wir uns kaum seinen Einfluß auf Tiber erklären; auch bewies er Thatkraft und Ergebenheit gelegentlich eines gefährlichen Aufstandes der pannonischen Legionen. Im Stücke sind diese Eigenschaften verschwiegen. Er wird hier von den ehrlichen Leuten mit offener Geringschätzung behandelt; des Kaisers Sohn schlägt ihn, aus der Jugendzeit werden ihm schändliche Verirrungen nachgesagt. Im Augenblicke der Entscheidung zeigt sich der Held unentschlossen, gleich verzagt und wieder übermüthig, sobald ihm die Sonne des Monarchen wieder zu leuchten scheint. Und nur dadurch, daß Maero (5,6) ihm gegenüber mit solcher Reckheit entgegentritt und sich scheinbar unbefangen in des Gegners Haus wagt, gelingt es Jenem Sejan so völlig zu übertölpeln. Eine so wenig überlegene Natur muß natürlich dem Tiber gegenüber den Kürzeren ziehen.

Bei einem so reflektirenden Dichter wie Jonson hat man immer noch einer Absicht zu suchen: vielleicht ist die Hauptfigur hier herabgedrückt, wie um zu zeigen, daß Jeder sich zu der Höhe aufschwingen und, wie in der That unter den folgenden Regierungen jeder Eunuch „the second face of the 'whole world“\*) werden könne. In Catilina's Charakter zeigt uns der Dichter gleichfalls abscheuliche Laster, doch mildert er sie durch männliche Züge, durch die wilde Thatkraft des Helden und den dämonischen Zauber seiner Persönlichkeit, der ihm die Andern dienstbar macht. Dort wird die Hauptfigur gebührend in den Vordergrund gerückt, sie ist der Mittelpunkt für die Handlung. Dann haben wir dort Licht und Schatten: im Gegensatz zu der ungeheuerlichen Verderbtheit die Gestalten des Cicero und Cato. So mag es sich erklären, daß das spätere Stück dem „Sejanus“ vorgezogen wurde, trotzdem in diesem der dramatische Aufbau geschickter und das historische Colorit treuer bewahrt ist.

\*) cf. 1,1 Silius' Worte:

Sejanus can repair, if Jove should ruin etc.



Grell tritt uns der Grundfehler in unserem Drama entgegen, wenn wir es mit der shakespeare'schen Behandlung eines antiken Stoffes, z. B. in „Coriolan“, vergleichen. Hier hebt sich die Figur des Helden in kräftigem Hochrelief von dem Hintergrunde ab, das Drama reflektiert nur diesen mächtigen Charakter. Bei Jonson dagegen können wir Sejan streichen, und eine Fülle dramatischer Probleme bietet sich: auf der gegebenen Basis lassen sich neue Tragödien aufbauen, ein Germanicus, Drusus u. a. Es bleibt eben das dramatische Agens: die Figur Tiber's. Dieser erscheint als der eigentliche Held des Stückes: er ist das düstere Licht, das dieses Pandämonium beleuchtet, die Mitternachts-sonne, der sich diese „Heliotropen“\*) zuwenden. „Sejanus“ ist nur eine Episode, eine der vielen Tragödien, die der Cäsarwahn heraufbeschwören muß.

Es ist der verhängnißvolle Fehler unseres Stückes, das eine Schilderung einer ganzen Periode bezweckt, daß der eigentliche Repräsentant derselben nicht offen in den Vordergrund tritt. Denn in Tiber, wie ihn Tacitus allerdings einseitig schildert, wird uns ein Spiegel entgegengehalten, der uns das Bild der ganzen Zeit zurückwirft. In ihm prägt sich deren Egoismus am Schärfften aus. Das Gefühl der Legitimität ist dieser Zeit noch fremd: auf seinem exponierten Posten muß daher der Monarch alle Hilfsmittel in und um sich seiner Erhaltung dienstbar machen; alle individuellen Kräfte werden auf das Äußerste angespannt; was davon latent war, in Handlung umgesetzt. In diesem Ringen ersticken die Regungen des Herzens. Andererseits erscheint die Selbstsucht und das Laster bei dem Herrscher in so riesigen Umrissen, als er einmal auf hohem Piedestale steht, dann auch rücksichtsloser die Fesseln abstreifen kann, die sonst die menschliche Bestialität zügeln. Und wechselweise wirkt die Verderbtheit bei Hoch und Niedrig auf einander zurück. Alle sind von denselben Instinkten verzehrt, und so entspringt daraus ein Krieg Aller gegen Alle, der die Selbstsucht ganz entfesselt. Wenn Marco (3,3) ganz dürr ausspricht:

\*) Arruntius (A 4,5):

Good *Heliotrope*! Is this your honest man . . . . he is my knave,



The way to rise is to obey and please;  
 He that will thrive in state, he must neglect  
 The trodden paths that truth and right respect  
 And prove new wilder ways . . . . .  
 Men's fortune there is virtue, reason their will;  
 Their license law etc.

und Sejan (1,2) ermahnt:

The coarsest act  
 Done to my service I can so requite,  
 As all the world shall style it honourable;  
 Your idle, virtuous definitions  
 Keep honour poor, and are as scorn'd as vain:  
 Those deeds breathe honour that do suck in gain . . .

so sprechen sie nur die Formel aus, die auf die Meisten anwendbar ist. Diese Ermahnungen in ihrer epigrammatischen Schärfe sind eben die Quintessenz politischer Weisheit im Rom des Tacitus.

Und eine solche Zeit mit ihren complicirten Verhältnissen läßt sich nicht in einem Charakterdrama darstellen, wie Rom's Kindheit im „Coriolan“. Für eine solche reichen natürlich noch weniger die einfachen Mittel der antiken Bühne aus, der Eindruck der allgemeinen Corruption kann nur durch eine Fülle von Einzelheiten hervorgerufen werden; die Lösung ist hier: große Effekte durch große Massen. Der Dichter that wohl daran, eine große Anzahl von Personen einzuführen, die die eine Idee möglichst variiren sollen, aber eine mußte doch als die herrschende hervortreten.

In neuerer Zeit hat man diese antiken Probleme in wesentlich verschiedener Weise behandelt, man hat der Charakterzeichnung (wir denken etwa an Halm's „Fechter“ oder Wilbrandt's „Arria und Messalina“) den weitesten Spielraum gelassen. Der Dichter, namentlich der des letzteren Stückes, eröffnet keinen weiten Ausblick, er versucht nicht ein allgemeines Bild des damaligen Roms zu geben. Hier wird die Idee nicht in ihrer Einheit wiedergestrahlt, sondern in einer ihrer Brechungen: aus der Fülle von Beispielen heraus hat der Dichter ein möglichst crasses gewählt und an dem einzelnen die allgemeine Idee zu entwickeln versucht. Durch ein solches Vorgehen gewinnt die Tragödie

außerordentlich in ihrer ganzen Struktur, da die Aufmerksamkeit sich nicht zersplittert. Aber dabei ist die Perspektive verwischt: wir haben ein Miniaturgemälde statt eines gewaltigen historischen Motivs, eine „bürgerliche Tragödie“ statt einer geschichtlichen. \*)

Wie gesagt, bei so einfachen Verhältnissen, wie im „Coriolan“ ist dieses künstlerische Verfahren unerläßlich, doch wo eine raffinierte Cultur in den Rahmen von 5 Akten gespannt werden soll, ist es nicht angebracht. Wollen wir den Vergleich mit Shakespeare festhalten, so werden wir sagen, daß sich Jonson in seinen Dramen dem Meister in seinen Historien nähert. Die Fehler, die wir in den ersteren gerügt haben, liegen auch mehr im Detail als in der Anlage.

Jonson hat hier wieder in den Einzelheiten mit gewohnter Sorgfalt gearbeitet, indessen zeigt sich gleich seine bekannte kleinliche Art in der Ausführung; wir vermissen in der Charakteristik kurze, kräftige Züge. Die Silius, Sabinus, Lepidus werden leicht langweilig, zumal da ihre „passive Tugend“ noch mehr durch ein ganz modernes Gefühl, das der Loyalität dem Monarchen gegenüber, verwässert wird. Sie illustriren trefflich den Satz, daß die Unterthanen die Tyrannen machen. Sie sündigen durch ihre Sammsgeduld, und insofern ist ihr Tod eine Sühne. Ihre höchste Weisheit ist

None but the plain and passive fortitude  
To suffer and be silent: never stretch  
These arms against the torrents; live at home  
With my own thoughts and innocence about me,  
Not tempting the wolves' jaws . . . .

(Lepidus' speech 4,5.)

Und dann Sabinus' Ermahnung (4,1):

No ill should force the subject undertake  
Against the sovereign, more than hell should make  
The gods do wrong. A good man should and must  
Sit rather down with loss, than rise unjust.

\*) Die Nothwendigkeit der breitesten Ausführung eines Stoffes, der eine ganze Culturepoche umfaßt, erweist schlagend die Behandlung der Nibelungen als Drama. Vergl. Geibel's Brunhild und Heibel's Trilogie.

So wohlgefällig derartige Tiraden Jacob's I. Ohr berühren mußten, so undramatisch ist solche stoische Gelassenheit; diese Leute sind künstlerisch uninteressant. Der Einzige, der Herz und Galle hat, ist Arruntius. Mit bitterer Ironie stichelt er gegen Sejan und seine Bande, offen macht er seinem Grolle Luft. Indessen er steht allein und — Schmähungen sind keine Thaten. Das weiß Sejan, und überlegen läßt er ihn gewähren

there's Arruntius too, he only talks . . . (2.2)

. . . . By any means, preserve him. His frank tongue  
Being let the reins, would take away all thought  
Of malice, in your course against the rest (3.2)

Andererseits ist dieser Mangel einer individualisirenden Charakteristik durchaus bei Sejan's Creaturen angebracht. Denn das sind keine Einzelwesen; ob sie Trio, Saterius, Sauquinius, Natta u. heißen, überall dieselbe Jämmerlichkeit. Sie sind die römischen „Güldenstern und Rosenfranz“, die ja auch stets einander den Rücken decken müssen. Trefflich charakterisirt sie Arruntius (1,1) als solche, die

Laugh when their patron laughs, sweat when he sweats,  
Be hot and cold with him; change every mood  
Habit, and garb, as often as he varies etc.

Auch Agrippina, ihre Söhne, Drusus sind eigentlich stumme Rollen den Regierenden gegenüber, nur geeignet, als Opfer unter den Rädern des Staatswagens zerschmettert zu werden. Sie sind nach Sejan's Ausspruch die Staffeln, auf denen die Mächtigeren emporklettern. Nur wenige Personen haben in dieser verderbten Zeit ihre *raison d'être*, die Sejanus, Tiberius, Livia. Diese sind für die Höhe geboren. Schwindelfrei, unbehindert von Skrupeln, steigen sie unentwegt empor. Sie wissen, durch die leiseste unvorsichtige Bewegung können sie von der Höhe der Macht herabgestürzt werden, und so verrathen sie eine große Selbstbeherrschung, die auch die Schmach ruhig erträgt; denn sie wissen, die Zeit der Abrechnung kommt immer einmal. Jeder Schritt wird vorsichtig erwogen. Auf diesem „Jahrmarkt des Lebens“ ist Alles feil, jedes Ding hat seine Taxe, und um einen gewissen Preis kann man eines Jeden Dienste erkaufen. Und bei dem Geschäfte verhandelt man mit der Routine, die den geriebenen



Geschäftsmann kennzeichnet. Die Waaren sind des Nächsten Ehre oder Leben: jedes gesprochene Wort kann ein Verbrechen sein. So wird Angebot und Nachfrage sorglich abgewogen; kaltes Blut ist die Hauptregel; Zug um Zug, kein Hazardspiel. Zuerst sondiren sie einander: das Anerbieten wird so gestellt, daß es leicht in Scherz umgewandelt werden kann. Man vergleiche Sejan's Vorgehen dem Arzte der Livia gegenüber (1,2). Es handelt sich darum, den Drusus zu vergiften. Zuerst verhandelt der Günstling mit Eudemus in leichtem Conversationston, es ist die gewöhnliche medisante Plauderei der Antichambre. Das Object wird gründlich geprüft, und erst, wo er ein Entgegenkommen bemerkt, deutet Sejan an, was er wünscht. Ist die Sache einmal ausgesprochen, so wird sie mit der größten Kaltblütigkeit behandelt. Wenn Cäsar mit dem Günstling einen Anschlag einleitet (2,2), dieselbe Procedur. Zuerst wird das Phrasenregister gezogen: Tiber spielt den Gewissenhaften. Sejan sucht seine Bedenken zu zerstreuen. Allmählig wird der Herr warm, und nun wirft er die Maske ab:

Thy thoughts are ours in all, and we but proved,

Their voice in our designs . . .

und nun wird offen die Liste der Opfer aufgesetzt:

Tiber: But who shall first be struck?

Sejan: First Cajus Silius . . . .

Tiber: But what Sabinus?

Sejan: Let him grow a while,

His fate is not yet ripe . . . .

But Sosia, Silius' wife. . . .

.....Then is there one Cremutius Cordus etc.

Das Einzige, wofür Sejan noch plaidirt, ist Raschheit. Man sieht, das Geschäft wird offen und ohne Umschweife verhandelt, denn Alles heiligt der eine Göze „the state“.

The rest of poor respects, then, let go by;

State is enough to make the act just . . . .

All the command of sceptres quite doth perish,

If it begin religious thought to cherish;

Whole empires fall, sway'd by those nice respects etc.

Eine Figur ist von Jonson mit besonderer Vorliebe entworfen, Tiber. Eine Fülle einzelner Züge sind zur Vervollständigung der Zeichnung angewandt. Die charakteristischen Merkmale des taciteischen Tiber wird man leicht wieder erkennen: diese herzliche Menschenverachtung, die ironische überlegene Art, mit der er den Senat behandelt, sein finsterner, argwöhnischer Charakter. Die Comödie einer republikanischen Regierung, in der der Monarch alle Ehrentitel wie das Diadem zurückweist, wird auch hier aufgeführt. Man erkennt seine dämonische Freude an den Grimassen und Verrenkungen, in die die Gliederpuppen des Senates aus lauter Devotion verfallen. Der Kaiser behandelt diesen auch verdienstermaßen. Erst hat er dem Senate alle Macht zugesprochen, sich henchlerisch als seinen „Diener“ bekannt, aber er schließt seine Rede mit dem schneidendsten Hohn. Hochmüthig belehrt er Jene:

Princes have still their ground's rear'd with themselves  
Above the poor low flat of common men;  
And who will search the reasons of their acts,  
Must stand on equal bases. . . . . (1,2)

Es ist das eine so schmählische Comödie, daß Arruntius wohl beten mag:

Jove, Of all wild beasts preserve me from a tyrant  
And of all tame, a flatterer. . . .

Tiberius ist darum der wahre Mittelpunkt des Stückes, Sejan nur eine Episode, wie „Macro“ die nächste sein wird. Hierin mag eine Milderung der Schuld für Ersteren liegen:

I prophesy out of this senate's flattery,  
That this new fellow, Macro, will become  
A greater prodigy in Rome, than he  
That now is fallen.

(Arruntius' Worte 5,10.)

Aber die Schilderung Roms im Sejanus würde unvollständig sein ohne wesentliche Züge, die die Verderbtheit im häuslichen Leben verrathen. Nachdrücklich hat Jonson sein Verdikt über die Verrottung der politischen Zustände ausgesprochen: die innere Corruption ist, bei den männlichen Charakteren, nur gelegentlich angedeutet. Auch Tiber ist vornehmlich unter dem ersten Gesichtspunkte verurteilt; der Dichter hat das weitgeschichtige Material

übergangen, das ihm Suetons *chronique scandaleuse* bietet. Aber unser Stück würde der kräftigsten Farben ermangeln, wollte man die Vergiftung des häuslichen Lebens stillschweigend übergehen. In diesem giebt jede Zeit einen sicheren Maßstab zu ihrer Schätzung; und bei den Frauen, unter der Maske der Schönheit, zeigt sich die sittliche Verwilderung am crassesten. Gerade das brutale römische Temperament, das nur auf der Oberfläche von der Cultur berührt war, während es unter dem Firniß die natürliche Rohheit bewahrte, mußte sich der scheußlichsten Excesse schuldig machen. Hier hinderte nicht die hellenische Liebe zum Maßvollen, kein Respekt für die Schönheit, den letzten Schleier abzureißen. Darum wäre Jonson's Sittenbild nur unvollständig ohne die Heldinnen von Juvenal's Sat. 6. Als echter Satiriker läßt sich unser Dichter diese Priesterinnen der Venus Vulgivaga nicht entgehen; ja er behandelt sie mit einem gewissen Behagen. Jonson ist überhaupt kein „Frauenlob“; weit davon entfernt, wie Shakespeare der Dolmetscher weiblicher Herzen und weiblicher Reize zu sein, behandelt er die Frauen mit kühler Herablassung, meistens gar mit satirischer Einseitigkeit. Hier hat er nun einen würdigen Vorwurf für seinen Pinsel. „Livia“ ist eine treffliche Skizze, die er dann in „Catilina“ (Akt 2) in größerem Maßstabe und in grellen Farben ausgeführt hat. In ihr reicht schwesterlich die Giftmörderin der Courtisane die Hand. Sie ist die Vorläuferin der Fulvian und Sempronien in „Catiline“. Um diese zu malen, hat Jonson seinen Pinsel tief in Juvenal's Farben getaucht, gelegentlich borgt er auch von Horazens Palette. \*) Wir können passend bei dieser Gelegenheit die ganze Species betrachten. Livia erscheint nur in einer Scene, der Fulvia ist ein ganzer Akt eingeräumt. Die Schilderung, die der Dichter hierin entwirft, ist von packender Naturwahrheit; unwillkürlich erinnert sie an das moderne französische Sittendrama, etwa an Augier's *Lionnes pauvres*. Der Contrast zwischen Fulvia und Sempronia ist fein herausgearbeitet — die eine wenig mehr als eine gewöhnliche Courtisane, die Letztere von vornehmster Her-

\*) In sehr geschickter Weise hat Jonson in des Lucius Worten (2.1)

Yes, when you'd feign

Your husbands jealousy etc.

Hor. sat. 2 v. 127 seqq. der Situation angepaßt.



kunst, raffinirtester Bildung und doch fast gleich verworfen. Die Figur erinnert flüchtig an Lady Politick Would-be, nur ist sie viel lebendiger gezeichnet. Mit Erfolg hat der Dichter die von Sallust gebotene Skizze ausgeführt und die Satire durch einen wirklich humoristischen Zusatz gemildert. Daß solche Frauen sich überhaupt in die Politik mischen können, beleuchtet grell den Abgrund, dem Rom entgegenstürzt: wir werfen einen Blick in einen dunklen Hintergrund. Aber diesmal treten uns die Figuren in festen Umrissen entgegen, und die Conversation hat manchmal einen attrischen Beigeschmack. Mag auch die Brüderie solche Scenen verdammen, wir stimmen Taine zu, der diese feste Zeichnung der römischen „haute bohème“ höchlich belobt. Und im weiteren Verlauf wird uns eine Nuance auffallen, die in ihrem verben Realismus den echten Jonson zeigt. Fulvia enthüllt die Verschwörung nicht etwa aus Besorgniß, sondern aus reiner Eifersucht gegen Sempronia, die ja Catilina's Unternehmen begünstigt. Sie fährt ihren Liebhaber Curius an (3,2);

Come, do you think I'd walk in any plot  
Where madame Sempronia should take place of me,  
Or Fulvia come in the rear, or on the by?  
That I would be her second in a business,  
Though it might vantage me all the sun sees?  
It was a silly phant'sy of yours . . .

Die Tragödie „Catiline“ ist in der Charakterzeichnung dem Sejanus überlegen. Wir finden noch Individualitäten; der nivellirende Einfluß der Kaiserzeit ist noch nicht über Rom hingefahren. Wenn auch das innere Leben im Verletzungsproceß begriffen ist, so überdauert doch noch die äußere Form der Republik alle Angriffe. In kräftigem Antagonismus ringt die erhaltende Macht mit der Revolution. Alles dieses belebt auch Jonson's Figuren.

Wie im „Sejan“ dem Tacitus, so folgt der Dichter hier treulich dem Sallust als Gewährsmann. Diesem entlehnt er das Colorit, das jenem Zeitalter eigenthümlich ist. Wie sehr er sich seinen Autor angeeignet hat, beweisen die zahlreichen Reminiscenzen

aus Callust, mit denen der Dialog geschwängert ist, und vor Allem Cicero's Rede, zu der wir weiter unten vergleichsweise Proben der alten Quelle geben werden.

In einer Beziehung geht Jonson noch einen Schritt weiter als sein Gewährsmann: er läßt den Crassus und Cäsar die Verschwörung offen begünstigen. Durch seine Stellung zum Catilina erhält Lektierer eine Bedeutung, die er durch bloße Deklamation nie erreichen würde.

Sonst hat Jonson sein Vorbild getreulich nachgeahmt. So auch für die Charakteristik des Helden. Wir finden hier kaum einen der vielen Züge ausgelassen, die uns den historischen Catilina immerhin als Revolutionair in großen Umrissen erscheinen lassen. Wir bewundern seine Reckheit und Verschlagenheit, seine Verstellungsgabe und vor Allem die faszinirende Gewalt, die er auf seine Anhänger ausübt. Wenn er sich rühmt, er könne den Antonius

melt and cast in any mould,

so gilt das gleichermaßen von den Verschworenen, deren widerstreitende Interessen er trefflich in dem einen Zwecke vereint.

Der Dichter scheint mit einem gewissen Behagen diese Figur entworfen zu haben. Indessen tritt hier wieder der oben gerügte Fehler hervor. Jonson kann sich auch in diesem Falle nicht genug thun, für ihn kann die Figur nie hinreichend die Idee zur Darstellung bringen, und so wird sie wieder in den Einzelheiten überladen. Nüchternlich wagt er nicht den letzten Pinselstrich zu führen, und so streift er wieder leicht die Carrikatur. In dem Bestreben den Eindruck ungeheurerlicher Verderbtheit hervorzurufen, „überherodes't er den Herodes.“ So führt er uns die Schrecklichkeiten vor, die Callust nur vom Hörensagen berichtet: er läßt die Verschworenen auf der Scene ihren Eid im Bluttrank bekräftigen, die Natur empört sich über diesen Frevel, unter Donner und Blitz hört man das Stöhnen der Unterirdischen n. s. w. Im Prolog erklärt Sulla's Geist in einer Reihe von Hyperbeln den Catilina für seinen würdigen Nachfolger. Alles dieses bekundet einen Rückfall in das Genre des Titus Andronicus, den wir am Wenigsten dem vermeintlichen Regenerator der Bühne verzeihen.

Sonst tritt uns der Held, namentlich in den ersten Akten,

kräftig entgegen. Er ist das treibende Element im Stücke, und so lange er im Vordergrunde bleibt, erhält er unsere Aufmerksamkeit regt. Wir sehen im Verlaufe des Drama's seine Pläne von Cäsar begünstigt, sehen seine zahlreichen Verbindungen überall, die Fäden der Verschwörung immer dichter und fester ziehen, bis ein unberechenbarer Zwischenfall, Curius' Verrath, das Netz zerreißt. Wir sehen, wie er Allen imponirt, feck die Gegner verspottet und noch beim Scheitern seiner Pläne das letzte Wort behält. In der Scene mit seinem Weibe hören wir ihn selbst sanftere Töne anschlagen. Wir begreifen mit einem Worte, daß Rom erst Athem zu holen wagt, wie dieser gewaltige Schatten nicht mehr die sieben Hügel verfinstert.

Die anderen Verschworenen erreichen Catilina's Niveau nicht: sie sind Schatten, die einzig von seinem Hauch befeelt werden! Es sind verwegene Gesellen, die bei Sulla's Proscriptionen Blut rauchen sahen und betäubt von seinem Geruch die goldenen Tage zurücksehnen, wo

the free sword took leave

To act all that it would. (1,1.)

Gegenseitig erhitzen sie sich durch diese Erinnerungen bis zu einem schier wahnsinnigen Verlangen nach Mord und Brand; sie sind die Väter von Tiber's „beagles“,\*) aber noch suchen sie offen das Opfer niederzureißen.

Der Führer der Meute ist Cethegus, von einem cholerischen Temperament wie Arruntius, nur daß sich bei ihm die Galle durch Dreinschlagen Luft macht. Er ist von Eifer verzehrt, der Aufschub ist ihm verhaßt, für ihn giebt es nur ein Argument: das Schwert. Er haßt die Einmischung der Weiber in einer Sache „die die Götter neiden würden“, und in ergötzlicher Weise stichelt er gegen Sempronia und ihre weiblichen Bundestruppen (4,5). Sein tollköpfiger Eifer reißt die Anderen mit sich und trägt wesentlich dazu bei das Stück zu beleben. Er schlägt gleich im Anfange ein rasches Tempo an und führt es auch durch. Und bei alledem ist er gleich

---

\*) Sabinus: How is it that these *beagles* haunt the house Of Agripina? (Sejan 2,3.)



den Anderen nur ein Geschöpf Catilina's; sobald er dieser kräftigen Stütze entbehrt, fällt er.

Dann haben wir Lentulus, eine aufgeblasene, aber durchaus unselbstständige Natur. Der edlen Familie der Cornelier entsprongen, ist er ein wirksamer Köder, um Andere zu locken. In seinem adeligen Hochmuth gewahrt er nicht die Drähte, womit ihn der Meister regiert. — Dann Longinus, der Verräther Curius u. A. Durch kleine Züge sind die Einzelnen aus einander gehalten.

Each have their proper place . . . dull stupid Lentulus

My stale with whom I stalk; the rash Cethegus

My executioner, and fat Longinus,

Statilius, Curius . . . .

My labourers, pioneers and incendiaries

(Catiline's speech 3,3)

Lentulus' sleep . . . or Longinus' fat

Or this Cethegus' rashness (5,4).

Auch in ihren Reden offenbaren sich in echt dramatischer Weise diese individualisirenden Züge.

Es ist eben keine erlesene Gesellschaft, in der sich Catilina bewegt, aber sie sind brauchbare Werkzeuge und als solche non olent. In wirksamer Weise weiß er sie sich eben durch ihre niederen Leidenschaften dienstbar zu machen und mit Versprechungen hinzuhalten. Zwischen ihm und seinen Spießgesellen ist immerhin ein mächtiger Abstand. Catilina wird vor Allem von Ehrgeiz verzehrt, „that near vice to virtue,“ wie der Chor (Akt 3) sagt, während Jene nur den niedersten Instinkten folgen. Drum mag er klagen

What ministers men must for practice use,

The rash, the ambitious, needy, desperate,

Foolish and wretched, e'en the dregs of mankind,

To whores and women. Still it must be so etc. (3,3.)

Auf der anderen Seite treten nur Cato und Cicero hervor, Ersterer in skizzenhaften Umrissen als der Eiferer für die strenge alte Zeit geschildert, Letzterer dagegen detaillirter gezeichnet. Einsam steht er auf der Höhe der Macht: er hat mit dem Reid und der Schlassheit des Senates zu kämpfen, Keiner, außer Cato, theilt seine Sorgen, wogegen aller Haß und alle Arbeit bei seiner heikelen

Aufgabe auf ihn zurückfallen. Er kennt von Anbeginn das Gewicht seiner hohen Stellung

where if he err,

He finds no pardon, and for doing well

A most small praise and that wrung out by force.

Ihn hält nur die Hoffnung aufrecht, es würde

spring a life out of my death.

To shine for ever glorious in my facts.

Der Einseitigkeit der Charakteristik ist bei ihm dadurch vorgebeugt, daß er als ein Mann von praktischer Denkweise vorgeführt wird. In geschickter Weise weiß er den Curius (3,2) ganz zu sich herüberzuziehen; so schmutzig das Werkzeug ist, es ist doch brauchbar.

In dieser sorgfältigeren Charakterzeichnung ist „Catilina“ dem älteren Stücke überlegen. Dagegen zeigen sich in dem Aufbau des Stückes Verstöße gegen die elementarsten dramatischen Regeln. Die ersten drei Akte sind lebendig; wir haben eine breite Exposition, der Knoten wird ungezwungen geschürzt, aber gerade im Culminationspunkte des Stückes verletzen uns unerträgliche Längen. Solche Reden wie die Cicero's (4,2) oder Cäsar's (5,6) ersticken geradezu das Interesse. Hier spricht aus dem Dichter zu dessen schweren Nachtheile der Philologe. Aber Zahlen mögen diese Anschuldigungen bekräftigen: Cicero's Anlagerede im vierten Akt, wie gesagt, theilweise eine genaue Wiedergabe der ersten Catilinaria, zählt ca. 340 Verse. Antonius' Rede in „Julius Cäsar“ dagegen nur 138. Und dann ist hier Alles Charakteristik und Handlung: der Redner spielt mit seiner Hörer Gefühle wie ein Meister auf einem Instrument, und läßt sie die ganze Scala von wehmüthiger Trauer bis zu zerstörender tobender Wuth durchlaufen. Es ist das eine äußerst lebendige Scene, während dort die kurzen Zwischenrufe des Senates niemals die unerträgliche Langerweile der Deklamation bannen können. Solchem Verstoße hilft auch keine Inszenirung ab. Gleiche Längen finden sich im letzten Akt; den Schluß bildet dann wie im „Sejan“ ein langer Bericht über den Untergang des Felden. Wir empfangen den Eindruck, als ob dem Dichter völlig die Kraft ausgegangen ist.

Wir haben vorher versucht in der Kürze Jonson's Darstellungsweise zu skizziren, wie sie in seinen Comödien hervortritt. Es mag nicht unangebracht sein, den Maßstab, den wir hiermit gewonnen, an die Tragödien anzulegen. Hier wie dort haben wir eine lebendige Beobachtungsgabe, sowie die äußerst realistische Darstellung zu rühmen, die vor keiner Schilderung zurückbebt. Die formelle Seite der Diktion übergehen wir vorläufig. Durchgreifende Unterschiede ergeben sich dagegen in der Charakteristik. Dort, in den Comödien, haben wir eine peinliche Sorgfalt zu constatiren, eine Sorgfalt, die sich nie genug thun kann und daher leicht zu stark chargirt. Und da die Charaktere sämmtlich gleichmäßig ausgeführt sind, so wird die Handlung leicht über deren Zeichnung in den Hintergrund treten. Hier dagegen ist die caricirte Zeichnung, mit Ausnahme etwa Catilina's, glücklich vermieden, dafür erscheinen die Figuren leicht etwas bläßlich. Die Personen entbehren der individualisirenden Züge und erscheinen dadurch leicht abstrakt, während in den Comödien eben das Bestreben diese Züge zu häufen, genau dieselbe Wirkung hervorrief. Die Leute geben sich selten ungezwungen: aus Brüderliebe fürchten sie die Natürlichkeit im guten Sinne. Selten werden sie die Bühne über ihrem Geplauder vergessen, wie im zweiten Acte des „Catilina“.

Die Composition ist in den Tragödien äußerst ungleich behandelt: die Grundlage wird immer breit und solide gelegt, aber der weitere dramatische Aufbau ist im Verlauf an einzelnen Stellen äußerst schwächlich. Hierauf wird sich Schlegel's Bemerkung beziehen, seine Werke „gleichen festen und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das schwerfällige Gerüste stehen geblieben ist, welches den leichten Ueberblick und den harmonischen Eindruck hindert.“\*) Das Unfertige wäre damit treffend bezeichnet. Diese Fehler resultiren nicht aus mangelnder künstlerischer Einsicht, sondern aus der Befangenheit, mit der Jonson der Antike gegenübertritt. Er erfasset ihre Probleme nicht in ihren großen Zügen, sondern sucht ängstlich die feinsten Einzelheiten nachzuahmen, ohne begreifen zu wollen, daß eine solche Kunststrichtung etwas durchaus Unfertiges an sich haben muß. Sein künstlerischer Instinkt ringt

\*) III p. 277.



daher beständig mit seinem Verstande und muß diesem eine Concession nach der anderen abtrotzen. Und unvermittelt steht seine durchaus moderne Natur dem Schüler der Alten in ihm gegenüber. Hieraus erklärt sich die Incongruenz in den einzelnen Theilen seiner Werke und die relative Grazie, die er entfaltet, wo er nicht nach alten Modellen arbeitet.

Dem französisch-akademischen Geschmacke und seinen englischen Nachtretern \*) ist es nie in den Sinn gekommen in Jonson einen Schüler der Antike zu sehen, sie haben ihn ganz richtig mit Shakespeare zusammengeworfen. Wie unverträglich auch seine Kunstrichtung und Darstellungsweise mit jener antifiksirenden ist, können wir an einem interessanten Beispiele ausführen. Voltaire hat den Catilina Stoff unter dem Titel „Rome sauvée“ behandelt (1749). In der Einleitung zu dem Stücke tadelt er Jonson, weil dieser 7 oder 8 Seiten der Catilinarien in Prosa übersetzt habe. †)

\*) So Hume (Hist. of Engl. 1. c. 49 appendix):

Jonson possessed all the learning which was wanting to Shakespeare, and wanted all the genius of which the other was possessed. . . . . A servile copyist of the ancients, Jonson translated into bad English the beautiful passages of the Greek and Roman authors etc.

†) V. Oeuvres complètes. Garnier Frères. Paris 77. Théâtre t. IV. p. 209.

Les Anglais qui hasardent tout . . . . ont fait une tragédie de la conspiration de Catilina. Ben-Jonson n'a pas manqué, dans cette tragédie historique, de traduire sept ou huit pages des Catilinaires, et même il les a traduites en prose . . . .

Sollte Voltaire wirklich eine andere, etwa die ältere Redaktion des Stückes vorgelegen haben. worin sich die Rede in Prosa findet? Ein direkter Einfluß Jonson's auf ihn ist kaum denkbar, jedenfalls schwer erweislich, da Beide dieselben Quellen benützt haben. Doch finden sich einige anscheinende Reminiscenzen. Ich will nur 2 herausheben:

Volt. I, sc. 5 (p. 221). Vous abusez beaucoup, magistrat d'une année  
De votre autorité.

Catil. A. 2. Chorus: not live As men *good only for a year*  
und A. 3, 1. Which I'll perform with all the diligence  
And fortitude I have; not for my year  
But for my life . . . .

Volt. p. 223. Mais après tant d'affronts . . . .

Je veux que vous sachiez que le plus grand de tous  
N'est pas d'être accusé, mais protégé par vous.

Die Prosa neben den Versen erscheinen ihm ein Contrast digne de la barbarie du siècle de Ben-Jonson, und er fügt hinzu, daß, um solche Stoffe zu behandeln, il fallait avoir affaire à un peuple sérieux et instruit, digne en quelque sorte qu'on mît sous ses yeux l'ancienne Rome.

Voltaire's Absicht zielt weniger auf eine Schilderung von Catilina's Verruchtheit ab, als vielmehr auf eine Verherrlichung Cicero's, den man bislang nicht recht auf die Bühne zu bringen gewagt hätte. Alle Requisiten der französischen Scene sind diesem Zwecke dienstbar gemacht, und eine Fülle von sentiments nobles wird verpufft. Die dramatischen Einheiten sind sorgfältig beobachtet: wir haben keinen Ueberfluß an Personen, die Handlung ist in 24 Stunden zusammengedrängt, die Einheit des Ortes, allerdings höchst künstlich, und auch nur scheinbar, gewahrt. Dabei ist die poetische Sprache durchaus zu beloben; sie verräth den feinsten Taft und ist überhaupt in Voltaire's bester Manier gehalten. Im Uebrigen finden wir auch nicht eine Spur vom historischen Catilina und dem Rom seiner Zeit. Der geschichtlichen Wahrheit wird in unverantwortlicher Weise Gewalt angethan: die Schlacht bei Jaelulae wird innerhalb der Mauern Roms ausgefochten, Cäsar ist es, der die Verschwörung niederwirft. Auch die Charakteristik läßt den tieferen Gehalt vermissen; Aurelia, Catilina's Gattin, ist eine excentrische, sentimentale Dame, die durch eine tolle Laune des Geschickes jenem Gatten vermählt ist. Da dieser ihren Vater ermorden läßt, offenbart sie die Untriebe der Verschwörer im offenen Senate. Der Held selbst wird durch Cäsar und Cicero in den Schatten gestellt, ganz begreiflicher Weise, denn er ist ein leidlich respectabler und unbedeutender Mensch, der nur die fixe Idee hat, er müsse Rom in Asche legen. Dabei führt die Beobachtung der drei Einheiten geradezu Absurditäten herbei: Catilina verschwört sich recht unter den Augen des Consuls und des Senates. Dabei

Catil. 4,2 (were I that enemy That he would make me)

I'd not wish the state

More wretched than to need his preservation.

Sej 2,2. laws and liberty . . . would rather choose

To be quite broken. . . . .

Than to have the stain to be preserved by such,



dämpft die dramatische Brüderie jeden lebendigeren und energischeren Ton, auch das Colorit erscheint abgeblaßt oder manivirt. Kurzum wir finden nicht jene ungeschminkte Wiedergabe der alten Zeit, die Jonson stellenweise wohl gelungen ist, und finden uns nur in der Ansicht bestärkt, daß die Darstellungsweise im großen Maßstabe, wie bei Vekterem, die solchen Stoffen einzig angemessene ist.

Eine Seite, die formelle der Diktion und des Versbaues, haben wir bislang unberührt gelassen. Auch hierin offenbart sich die Eigenart unseres Dichters. In seinem Stil spricht sich seine originelle Erscheinung aus, auch hier offenbart sich jenes reflektirende Element; auch hier wird die Phantasie vom Verstande kräftig gezügelt. Während bei Shakespeare die Rede in rauschendem Strome dahinfließt, die Gedanken sich unabwehrbar drängen und stürmisch darauf pochen in Worte umgeprägt zu werden — fließt sie hier in glattem majestätischen Fluß dahin. Bei Ersterem mag es kommen, daß er im Sturm der Leidenschaft einmal das rechte Wort verfehlt, daß die Rede manchmal schwülstig wird, aber das sind kleine Auswüchse, die innerlich Saft und Kraft verrathen. Dafür blendet sie durch die zahlreichen Gedankenperlen, die sie mit sich führt, dafür zeigt sie einen wunderbaren Reichthum und eine Versabilität, daß sich die Rede wie ein reiches Gewand den handelnden Personen so innig anschmiegt, daß wir jede Ader darunter klopfen sehen. Da hat jede Individualität ihre eigene Diktion.

Bei Jonson nun wird die Sprache einem sorgfältigen Läuterungsproceß unterzogen: jeder Schwallst ist verbannt, die rethorischen Figuren werden mit Discretion eingefügt, und so rollt der Fluß der Rede ruhig dahin. Hier werden die Gedanken nicht in verschwenderischem Reichthume hingeworfen, sondern sorglich nach einander aufgereiht, damit sie sich nicht drängen. Auch hier herrscht das nivellirende Prinzip vor, die äußere Form ist überall gleichmäßig abgeglättet. Unleugbar kann eine solche Gleichförmigkeit ermüden: das Rhetorische tritt leicht einseitig hervor, namentlich, wenn der Reim, wie so oft in Sejanus, den Eindruck des rein Deklamatorischen verstärkt. Andererseits glänzt Jonson's Sprache durch Klarheit und durch ihre prägnante, knappe Fassung. Im gegebenen Falle wird sie höchst energisch. Neben der satirischen Ader des Dichters fließt eine epigrammatische, die ihm manches



kurze und treffende Wort eingiebt. Vor Allem frappirt uns die Meisterschaft, mit der er ein einmal berührtes Bild festhält. Vgl. 3. B. Sejan's Rede (2,1). Er sprach in metaphorischem Sinne von fire und fährt fort:

I protest

Myself through rarified, and turn'd all flame  
In your affection: such a spirit as yours  
Was not created for the idle second  
To a poor flash, as Drusus, but to shine  
Bright as the moon among the lesser lights,  
And share the sovereign'ty of all the world.  
Then Livia triumphs in her proper sphere,  
When she and her Sejanus shall divide  
The name of Cæsar, and Augusta's star  
Be dimm'd with glory of a brighter beam,  
When Agrippina's fires are quite extinct,  
And the scarce-seen Tiberius borrows all  
His little light from us, whose folded arms  
Shall make one perfect orb.

Äußerst geschickt schlingt sich durch das erstere Bild ein neues: shine — moon — world — sphere — orb;  
oder Satiaris' Worte (4,3):

not like others

The friends of *season*, you do follow fortune  
And in the *winter* of their fate, forsake  
The place whose glories *warm'd* you.  
und weiterhin (5,4) Sejan:

I that did help

To fell the lofty cedar of the world  
Germanicus, that at one stroke cut down  
Drusus, that upright elm, wither'd his vine,  
Laid Silius and Sabinus, two strong oaks  
Flat on the earth; besides those other shrubs,  
Cordus and Sosia .....  
..... which I have grubb'd up;  
And since have set my axe so strong and deep  
Into the root of spreading Agrippina

*Lopt off and scatter'd her proud branches, Nero,  
Drusus, and Cains too, although replanted.*

Noch einige Beispiele der energischen Sprache in Catilina (1,1):  
when the free sword took leave

To act all that it would! And was familiar  
With *entrails* as our *augurs*.

Dasselbe Bild, von Curins gebraucht, Akt 2:

I know so?

Ful.: By what *augury*?

Cur: By the fair *entrails* of the matron's chests,  
Gold, pearl and jewels here in Rome etc.

Das Bild wieder consequent festgehalten (3,2) Cicero:  
mix again

With these lost spirits; *run* all their *mazes* with them;  
For such are treasons: find their *windings* out,  
And subtle *turnings*; watch their *snaky ways*  
Through *brakes and hedges*, into *woods* of darkness  
Where they are fain to *creep* upon their breasts  
In *paths* ne'er *trod* by men, but wolves and panthers.

Dieses sind nur wenige, dürftige Beispiele aus einer reichen Fülle heraus. Sein Stil wurde übrigens schon von den Zeitgenossen verdienstermaßen belobt. Bolton in seiner Hypercritica (citirt bei Warton III., sect. 51) sagt: But if I should declare my own rudeness rudely, I should then confess, that I never tasted English more to my liking, nor more smart, and put to the height of use in poetry, than in that vital, judicious, and most practicable language of Benjamin Jonson's poems.

Wir wollen jetzt einen flüchtigen Blick in Jonson's Werkstatt werfen, um zu sehen, welche Materialien er den Alten entlehnt hat. In Sejanus hat er selbst in seinen Anmerkungen darüber treulich Buch geführt. Der Stoff zum Stücke ist hier dem Tacitus entnommen, wo dieser ihn in Stidh läßt (libb. V. und VI. fehlen), borgt er bei Dio und Sueton.

Wir können kurz hinzufügen, daß der letztere Theil des 5ten Aktes, die Schilderung von Sejan's Tode, eine treue Nachahmung von Juvenal's 10ter Satire ist. Derselben entlehnt er eine Reminiscenz (Akt 1, Scene 1):

all that heretofore  
Rome's general suffrage gave, is now his sale

(Sabinus' Rede.)

namqui dabat olim  
imperium facies legiones omnia nunc se  
continet atque duas tantum res animus optat  
panem et cricenses (X v. 78).

Im 5ten Akte, Scene 1 finden wir Virgil's  
mascula tura (Ecl. 8,65)

His masculine odours.

In „Catiline“ folgt er dem Sallust, aber gelegentlich finden wir Reminiscenzen aus anderen Autoren. Horaz ist 3 mal vertreten. Curius' Worte: Yes, when you'd feign Your husband's jealousy etc. (Hor sat 1,2 v. 127 ff) haben wir bereits oben, p. 27, citirt.

Catiline's Worte (3,1):

That were I set up for that wooden god,

That keeps our garden, could not fright the crows

Or the least bird, from muting on my head

sind eine Nachahmung von Sat 1,8 v. 38 (Priapus).

Mentior at siquid, merdis cuput inquinat albis  
corvorum atque in me veniat mictum atque cacatum //

Julius et fragilis Pediatia.....

Akt 2 Chorus:

would not live

As men good only for a year

Hor. od. 4,9,39 consul non unius anni.

Wir wollen auf die einzelnen Entlehnungen eingehen:

Act 1,1 Catiline's Rede (p. 275):

Noble Romans

If you were less, or that your faith and virtue

Did not hold good that title etc.

cf. Sall. Cat. c 20,16,21,23.

Akt 2 Sempronia's Beschreibung: c. 25.

Fulvia: Tut, all your promised mountains and seas...

Sall. c. 23 maria montisque polliceri.



Act 3 Chorus: But most ambition, that near vice to virtue.

Sall c. II. ambitio . . . . . vitium propius virtuti.

Akt 4, Scene 2, Cicero's Rede

ist eine zum Theil wörtliche Wiedergabe der Or. 1 in Catilinam aber erst von den Worten ab:

Whither at length wilt thou abuse our patience etc.

Es finden sich nur geringe Auslassungen, so das Ende von § 11, § 12, ein Theil von § 17, dann ganz 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27 halb, 28.

Wir wollen eine kurze Probe der Uebersetzung dem Originale gegenüber stellen. Wir wählen den zweiten Absatz der Rede (§ 5,6).

But that which ought to have been done long since

I will, and for good reason, yet forbear.

Then will I take thee, when no man is found

So lost, so wicked, nay, so like thyself,

But shall profess, 't is done of need and right.

Verum ego hoc, quod iam pridem factum esse oportuit, certa de causa nondum adducor ut faciam. Tum denique interficere, cum iam nemo tam improbus, tam perditus, tam tui similis inveniri poterit, qui id non iure factum esse fateatur.

While there is one that dares defend thee, live;

Thou shalt have leave, but so as now thou liv'st;

Watch'd at a hand, besieged and oppress

From working least commotion to the state.

Quam diu quisquam erit qui te defendere audeat, vives, sed vives ita ut vivis, multis meis et firmis praesidiis oppressus, ne commovere te contra rempublicam possis. —

Nun, diese kurze Probe wird genügen. Catilina's Antwort (ib.) ist entlehnt Sall. c. 31 bis auf den inquilinus civis (a poor petty inmate) und den parricida.

Ebendasselbst haben wir Ovid's rudis indigestaque moles

lost In the first rude and indigested heap.

zu Scene 5 vgl. Sall c. 34.

Akt 5, Scene 5. Catilina's Ansprache Sall. c. 58.

Scene 6. Caesar's und Cato's Reden cc. 51. 52.

Scene 6 die Schilderung von Catilina's Tode ist freie Erfindung, nur das

yet did his look retain Some of his fierceness

ist entnommen Sall. c. 61 ferociamque animi quam habuerat vivus in vultu retinens.

Noch eine Frage tritt an uns heran, die, wenn gelöst, wesentlich dazu beitragen würde, den Grad der Originalität unseres Dichters zu bestimmen. Da er nur zehn Jahre jünger als Shakespeare ist, so könnte man vermuthen, er habe von diesem seine dramatischen Principien übernommen und ihn vielleicht gelegentlich nachgeahmt. Indessen bieten sich für diese Annahme kaum irgendwie ausreichende Anhaltspunkte. Ihr widerspricht die unübersteigliche Kluft, die die beiden Dichter trennt; als Repräsentanten zweier widerstreitenden Richtungen werden Analogien selten sein. Wo sie sich etwa fänden, würden sie bei dem Mangel voller Kenntniß, in welcher Reihenfolge sich Shakespeare's Dramen gestalten, und bei der Unsicherheit ihrer Chronologie keinen sicheren Rückschluß auf die Abhängigkeit des Einen vom Andern zulassen. Gerade bei „Coriolan“ ist diese Unsicherheit bedauerlich. Wir glauben hier einige Analogien zu entdecken, ohne sonderliches Gewicht auf deren Beweisraft zu legen.

Eine Figur, die Metonymie des abstractum pro concreto, begegnet uns öfter in „Catilina,“ während sie im älteren Stücke vernachlässigt ist. Diese Figur wendet Shakespeare häufig an (cf. Schmidt, Sh.-Lexikon p. 1421.)

Akt. 2 Fulvia (p. 278.)

so thou wilt do it, good *impertinence*.

ead. p. 280

Who let this promiser in? Did you, good *diligence*.

Curius (p. 280): How, pretty *sullenness*.

cf. Coriol. 2,1 My gracious *silence*, hail.

Catil. 3,1 (p. 284) Now, Marcus Cato. . . .

What is your sour *austerity* sent to explore,

3,3 How knows your wise *fatness* that? (Sempronius p. 288.)

Bergl. ferner

Sejan 5,10 what says now my monster

The multitude. (Arruntius' sp. p. 172.)

und Coriol. 2,3 to make a monster of the multitude.

Catil. 2,1. 3,1 to stand for = ambire.

Jul. Does he stand for it? (p. 279.)

Catu. Lentulus too did stand? (p. 283.)

und Coriol. 2,1 when he shall stand for his place.

2,2 How many stand for the consulship.

Desgl. 2,3. 5,6.

Catil. Aft. 2 (p. 279) We shall make him consul.

. . . . . Crassus, I and Caesar

Will *carry it* for him.

Coriol 2,1 he would miss it rather

Than *carry it* by th'suit etc.

come off = escape from fight

Sej. 3,1 (p. 152.)

When I have charged, alone . . .

. . . . . and *came*

Not *off* with backward ensigns of a slave.

Shaf. Coriol. 1,6 well fought; we are come off

Like Romans.

R. John 5,5 O! bravely *come off*.

orient pearl

Cat. 2,1 Here's a good pearl . . . .

A very orient one! (Semp.'s sp. p. 279.)

For. 1,5 Is your pearl orient, sir? (Mosca's sp. p. 179.)

ib. 3,5 p. 191:

See, here, a rope of pearl; and each, more orient

Than that the brave Aegyptian queen caroused etc.

Sh. Anton 1,5 This orient pearl . . . .

Sej. 1,1 Woos, feasts the chiefest men of action.

(Sabinus' sp. p. 140.)

ib. 5,3 Which are the eminent men, and most of action.

Bgl. R. John 2, 1 Call forth the chiefest men of discipline.



Henry IV. Th. 2 A. 4.

The undeserver may sleep, when the man of action  
is called on.

Sejan 2,1 Eudemus (p. 145):

What act, though ne'er so strange and insolent,

But that addition will at least bear out etc.

addition also = title, denomination.

Sh. Coriol. 1,9 Martius Caius Coriolanus!

Bear Th'addition nobly ever.

ib. undercrest your good addition

To the fairness of my power.



University of California  
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY  
305 De Neve Drive - Parking Lot 17 • Box 951388  
LOS ANGELES, CALIFORNIA 90095-1388

Return this material to the library from which it was borrowed.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



**A** 000 110 733 3



ia      Unive  
Sou  
Li